

Pierantonio Zanotti

IL FUTURISMO DI YAMAMURA BOCHŌ
SECONDO HAGIWARA SAKUTARŌ

Nell'articolo 日本に於ける未来派の詩とその解説 “Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu” (Poesia futurista in Giappone e sua interpretazione, *Kanjō*, 5, novembre 1916), Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 (1886-1942) usa il termine “futurismo” per difendere dalle critiche *Seisanryōhari* 聖三稜玻璃 (Prismi sacri), la controversa raccolta poetica di Yamamura Bochō 山村暮鳥 (1884-1924). Oltre a rappresentare un'importante attestazione del termine in riferimento a un poeta giapponese, il brano è interessante per cercare di dedurre quali significati un autore come Sakutarō attribuisse a tale parola a quel tempo. Più che uno studio sui rapporti tra i due poeti, o sul futurismo effettivamente presente (o meno) nella poesia di Bochō, questa vuole essere un'analisi del saggio di Sakutarō, inserito nella prospettiva storica dell'introduzione delle avanguardie in Giappone.

La “bomba”

Seisanryōhari uscì per i tipi del neonato Ningyo shisha 人魚詩社 (Società poetica Sirena) nel dicembre del 1915. La raccolta conteneva poesie come questa:

Paesaggio (*Fūkei* 風景)
-mosaico d'argento puro-

Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Una distesa di fiori di colza
Flebile, un flauto di paglia
Una distesa di fiori di colza

Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Le allodole chiacchierano
 Una distesa di fiori di colza

Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Una distesa di fiori di colza
 Malata è la luna del meriggio
 Una distesa di fiori di colza.¹

O come questa:

Parole sconnesse (*Geigo* 囃語)

FURTO PESCE ROSSO
 RAPINA TROMBA
 ESTORSIONE VIOLINO
 GIOCO D'AZZARDO GATTO
 TRUFFA CHINTZ
 MALVERSAZIONE VELLUTO
 ADULTERIO MELA
 LESIONI ALLODOLA
 OMICIDIO TULIPANO
 ABORTO OMBRA
 SEDIZIONE NEVE
 INCENDIO MELA COTOGNA
 SEQUESTRO DI PERSONA PAN DI SPAGNA.²

Sebbene oggi *Seisanryōhari* sia considerato uno dei testi che anticiparono la nascita dell'avanguardia giapponese, all'epoca non fu capito. Molti

Abbreviazioni. YBZ: *Yamamura Bochō zenshū*, 4 voll., Chikuma shobō, 1989-1990; KSGS: *Kaigai shinkō geijutsuron sōsho (kanpon hen, 12 voll. e shinbun zasshi hen, 10 voll.)*, a cura di Omuka Toshiharu, Hidaka Keiji, Yumani shobō, 2003-2005; W68: Wada Yoshiaki, *Yamamura Bochō kenkyū*, Toshima shobō, 1968. Salvo dove diversamente indicato, tutti i testi in giapponese si intendono pubblicati a Tōkyō.

¹ YBZ, vol. 1, pp. 89-90.

² YBZ, vol. 1, p. 66. I primi termini delle coppie sono tratti dal codice penale giapponese (1880, 1907).

esponenti dello *shidan*, come Kawaji Ryūkō 川路柳虹, Fukushima Kōjirō 福士幸次郎, Shiratori Seigo 白鳥省吾 e Yanagisawa Ken 柳沢健, espressero le loro critiche verso le poesie della raccolta, che accusarono variamente di essere prive di senso, folli, o semplicemente i vacui giochi di un poeta dall'ispirazione inautentica.³

La cattiva ricezione della raccolta fu un duro colpo per Bochō, che vi aveva riposto grandi aspettative. A seguito di questa e di altre esperienze mortificanti, a cavallo tra il 1916 e il 1917 abbandonò quasi del tutto lo sperimentalismo “prismista” e andò a ingrossare le fila dei poeti ‘umanitari’, variamente ispirati dalle ideologie filantropiche propalate da *Shirakaba* 白樺 e dal populismo del nascente Minshūha 民衆派.⁴

Bochō, che mirava con *Seisanryōhari* a scagliare “una bomba per il mondo letterario e intellettuale” (lettera a Koyama Shigeichi 小山茂市 del 15 settembre 1915),⁵ ebbe la sua carriera di poeta, fino a quel momento in costante ascesa, praticamente rovinata. Allontanatosi sempre di più dal mondo letterario della capitale (*chūō bundan*), finì per ritagliarsi una sua dimensione in provincia, nelle varie località in cui soggiornò per via della sua professione di pastore anglicano. Nelle raccolte successive e nell'ampia produzione per l'infanzia degli ultimi anni, non c'è quasi più traccia dello spirito avanguardista del cosiddetto *Seisanryōhari jidai*.

Bochō e Sakutarō

I rapporti tra Bochō e Sakutarō sono stati ampiamente indagati, dagli specialisti dell'uno e dell'altro autore.⁶ Mi limiterò quindi a qualche breve cenno cronologico.

Almeno fino al clamoroso successo di *Tsuki ni hoeru* 月に吠える (Abbaiare alla luna, febbraio 1917), Bochō era stato di gran lunga più noto di Sakutarō

³ Tanaka Seikō, *Yamamura Bochō*, Chikuma shobō, 1988, pp. 236-245, e Nakamura Fujio, *Yamamura Bochō ron*, Yūseidō, 1995, pp. 136-159.

⁴ I commentatori hanno proposto molte possibili cause per spiegare il repentino cambiamento di stile di Bochō: esse comprendono tanto eventi della vita privata e professionale quanto vicende letterarie. L'argomento non può essere che accennato in questa sede.

⁵ YBZ, vol. 4, p. 663.

⁶ Si vedano ad es. Itō Shinkichi, *Imajizumu no shijintachi*, in *Takujō funsui*, “Kindai bungei fukkoku sōkan, 5”, Tōshi shobō, 1979; Wada Yoshiaki, *Yamamura Bochō to Hagiwara Sakutarō*, Kasama shoin, 1976; Hashiura Hiroshi, “Sakutarō to Bochō”, *Ibaraki daigaku kyōikugakubu kiyō – Jinbun, shakaikagaku, geijutsu*, 28, 1979, pp. 19-28; Kitagawa Tōru, *Hagiwara Sakutarō “Gengo kakumei” ron*, Chikuma shobō, 1995, pp. 3-52; Satō Yasumasa, *Sakutarō to Bochō*, in *Nihon kindaiishi to Kirisutokyō*, Shinkyō shuppan, 1997, pp. 353-467. Tra i primi a postulare un rapporto di influenza di *Seisanryōhari* su *Tsuki ni hoeru* figurano Naka Tarō (“Yamamura Bochō to Hagiwara Sakutarō to no kankei”, *Mugen*, 12, 1962, pp. 123-134) e Fujiwara Sadamu (*Shi no uchū*, Kaibisha, 1972).

negli ambienti poetici di Tōkyō. Più anziano di due anni, aveva già all'attivo due raccolte: *Sannin no otome* 三人の少女 (Tre vergini, maggio 1913) e, appunto, *Seisanryōhari*. Oltre a questo, Bochō aveva iniziato a pubblicare *shi* su rivista già nel 1906-7, sotto l'egida di Kanbara Ariake 蒲原有明. In seguito aveva oscillato tra il simbolismo dello stesso Ariake (*Ariakeshū* 有明集, 1908), il rivitalizzato decadentismo di Kitahara Hakushū 北原白秋 (*Jashūmon* 邪宗門, 1909; *Omoide* おもひで, 1911) e il *kōgo jiyūshi* 口語自由詩 (poesia in lingua parlata e verso libero) del gruppo naturalista di *Shizen to inshō* 自然と印象 (Natura e impressioni), organo ufficiale del Jiyūshisha 自由詩社 di Hitomi Tōmei 人見東明. Aveva avuto rapporti con esponenti del mondo letterario come Sōma Gyofū 相馬御風 e Miki Rofū 三木露風, e pubblicato sulle maggiori riviste dell'epoca, da *Waseda bungaku* 早稲田文学 a *Bunshō sekai* 文章世界.

L'esordio come *shijin* di Sakutarō, che aveva iniziato col *tanka*, risale invece al maggio del 1913, sulla rivista *Zanboa* 朱鑠 di Hakushū.

Dopo che fu evidente a tutti il fallimento storico del *kōgo jiyūshi undō*, anche Bochō rifluì nel campo variamente definibile come 'antinaturalista' ed 'estetista'. Questo lo portò ad avvicinarsi alla 'scuola' di Hakushū, e a pubblicare in seguito su riviste come *Chijō junrei* 地上巡礼 (Pellegrinaggio terreno, settembre 1914-marzo 1915), su cui si stavano facendo le ossa anche Sakutarō, Murō Saisei 室生犀星 e Ōte Takuji 大手拓次. Fu in questo contesto che Sakutarō approfondì la conoscenza della poesia di Bochō, e i due entrarono in contatto epistolare.⁷

Il principale risultato di questo avvicinamento fu la fondazione del Ningyo shisha intorno al giugno del 1914. Sakutarō e Saisei invitarono Bochō a perseguire con loro lo "studio della poesia, della religione e della musica". La società pubblicò anche un effimero *dōjinshi*, *Takujiō funsui* 卓上噴水 (La fontana sul tavolo), che durò solo tre numeri, tra il marzo e il maggio del 1915.

Stando ad alcune lettere del periodo (ad es. a Hakushū, 5 nov. 1914, a Takahashi Motokichi 高橋元吉, ca. nov. 1916, a Shiratori Seigo, 14 e 31 dic. 1917), Sakutarō nutriva un ambivalente sentimento di ammirazione e ripulsa verso l'opera e la personalità di Bochō. Da un lato ne lodava l'originalità e l'audacia, ma dall'altro non condivideva la sua poetica tendenzialmente antisoggettiva e astratta. Sakutarō del resto era sostenitore di una poesia "sentimentalista", intesa come effusione dell'animo del poeta e inesausto scavo interiore. Anche dal punto di vista personale, il rapporto tra i due non fu particolarmente solido: abitando l'uno a Taira (odierna Iwaki) e l'altro a Maebashi, si incontrarono di persona solo due volte.

Il Ningyo shisha si sciolse di fatto dopo l'uscita di *Seisanryōhari*. Sakutarō e Saisei fondarono per conto proprio la rivista *Kanjō* 感情 (Sentimento), che

⁷ In una famosa lettera a Bochō del settembre 1914, Sakutarō lo annovera tra i suoi quattro punti di riferimento poetici (gli altri sono Hakushū, Saisei e Ōte Takuji).

iniziò le pubblicazioni nel giugno del 1916. I due invitarono solo in un secondo tempo Bochō a collaborarvi. Il suo ritorno fu salutato nel numero di novembre 1916 in cui, oltre all'articolo di Sakutarō oggetto di questo studio, comparivano quattordici traduzioni di Bochō da *Le spleen de Paris* di Baudelaire, tratte dalla versione inglese dello Sturm.⁸

Bochō, che nel frattempo aveva scoperto Dostoevskij, nel successivo 1917 portò a compimento un'improvvisa svolta verso l'umanitarismo. Continuò a collaborare a *Kanjō* tenendo un basso profilo, ma nell'autunno del 1917 lasciò la rivista per dissapori con gli altri curatori: questo passo significò di fatto la sua uscita dal *bundan* della capitale.

Dopo la svolta del 1917, Sakutarō, che pur a essa aveva guardato con iniziale interesse,⁹ smise di seguire gli sviluppi della poesia di Bochō, il cui vertice rimase sempre a suo parere *Seisanryōhari*. Nonostante il loro rapporto si fosse deteriorato, in seguito Sakutarō mantenne comunque la fama di autore vicino a Bochō, non fosse altro perché entrambi erano nativi della prefettura di Gunma. Dopo la morte di Bochō (1924), Sakutarō fu spesso coinvolto in manifestazioni commemorative.¹⁰

Poesia futurista in Giappone e sua interpretazione

Chiba Sen'ichi ha scritto che "Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu" è stato il primo testo a trattare di un'opera poetica giapponese chiamando in causa il "futurismo".¹¹ In realtà, esso è preceduto per lo meno dall'articolo "Yamamura Bochōshi to *Seisanryōhari*" di Suzuki Suezō 鈴木末蔵, apparso su *Shiika* 詩歌 (luglio 1916).

Prismi sacri è un grande abbraccio tra forma poetica ed emozione. Tuttavia, non è assimilabile a qualcosa che abbia preso le mosse dal ritmo e dalla forma dei volumi, come avviene nella scuola pittorica cubista [立方画一派]. Anche se presta assai attenzione ai movimenti e ai suoni, non è materialistica come il Futurismo [未来派]; è una corrente impetuosa che, sopraffatta dalle emozioni, monta dal fondo più profondo, dove i suoni e la corrente del ritmo e del movimento dei volumi si manifestano venendo combinati con le emozioni.¹²

⁸ La portata dell'influenza di Baudelaire su Bochō è dibattuta. Uno studio fondamentale in merito è Sekigawa Sakio, *Bōdorēru, Bochō, Sakutarō no shihō keiretsu*, Shōwa shuppan, 1982. Su queste sventurate traduzioni si veda Kubo Tadao, "Yamamura Bochō no Bōdorēru yaku wo megutte", *Tōhoku gakuin daigaku ronshū (ippan kyōiku)*, 41, 1962, pp. 234-216.

⁹ W68, p. 213.

¹⁰ Wada Yoshiaki, "Hagiwara Sakutarō no Bochō hyōka wo megutte", *Gunjo kokubun*, 6, 1977, pp. 15-24.

¹¹ Chiba Sen'ichi, *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*, Yagi shoten, 1978, p. 112.

¹² Cit. in W68, p. 195.

Il Futurismo viene qui evocato eminentemente come termine di paragone negativo.

Un secondo precedente è costituito da un altro articolo dello stesso Sakutarō (“Saikin no shidan ni tsuite” 最近の詩壇に就いて, Sulla scena poetica recente), pubblicato su *Shiika* di settembre. In esso Bochō viene difeso con argomentazioni più stringate, ma del tutto identiche a quelle di “Nihon ni okeru miraha”.

Yamamura Bochō è colui che ha portato a compimento fino al grado estremo la poesia simbolista. La sua arte è ancor meglio del cosiddetto futurismo [未来派] occidentale e il suo stile è di una singolarità che non ha pari al mondo. Tuttavia anche l'arte del verlainismo, giunta a questo punto, si trova bloccata. Il movimento della poesia simbolista in Giappone è iniziato con Kanbara Ariake, è proseguito con Kitahara Hakushū e Miki Rofū, e con Yamamura Bochō è arrivato a un vicolo cieco.¹³

Le prime due frasi di questo intervento, quelle citate di norma dai commentatori, presentano l'idea che ci sia un nesso genetico tra Simbolismo e Futurismo, come se il secondo fosse la continuazione e lo sviluppo estremo del primo. Se il Futurismo è il compimento del Simbolismo e Bochō storicamente rappresenta il compimento del Simbolismo giapponese, la conclusione sillogistica di Sakutarō (qui lasciata ancora implicita) è che la poesia di Bochō sia la *poesia futurista del Giappone*.

Quest'idea solo accennata in “Saikin no shidan” diventa il cardine delle argomentazioni di “Nihon ni okeru miraiha”, il cui testo è così strutturato:

- 1) una discussione generale su Simbolismo, Post-Impressionismo e Futurismo;
- 2) una difesa di Bochō argomentata attraverso il suo supposto futurismo;
- 3) una spiegazione interlineare della poesia *Dansu* だんす (Danza), da *Seisanryōhari*.

La terza parte, per quanto rivelativa del metodo interpretativo di Sakutarō, basato su un impressionismo fortemente soggettivista, è forse quella meno ricca di spunti di riflessione. La poesia scelta, *Dansu*, è diventata una delle più famose della raccolta forse proprio grazie al trattamento riservatole da Sakutarō, secondo il quale ha per oggetto una giovane fanciulla danzante.

Danza

Tempesta

tempesta

sia la luce nel salice piangente!

Germogli ombelicali

di neonato

¹³ *Sakutarō zenshū*, vol. 8, Chikuma shobō, 1976, p. 396. Anche in W68, p. 200.

isteria di mercurio
 è arrivata la primavera
 le piante dei piedi
 arrotondano la tempesta
 nel *samovar* dell'amore
 rattristano il tè oolong?
 La tempesta
 è calciata in cielo.¹⁴

L'interpretazione di Sakutarō è oggi dibattuta. Da un lato si concorda nel cogliere in essa un possibile riverbero del vivace interesse per la danza e le arti performative condiviso all'epoca da molti intellettuali di formazione occidentale (si pensi alle varie traduzioni e commenti di testi di Valentine de Saint-Point e di Marinetti, alla presenza della danza nei quadri di Matisse, dei Futuristi, di Fusain e del Nika 二科, alle sperimentazioni di Yamada Kōsaku 山田耕笮 e Murayama Tomoyoshi 村山知義, ecc.).¹⁵ Dall'altro però le ricerche avviate da Sugimoto Kuniko hanno dimostrato in maniera piuttosto convincente che la poesia rappresenta (almeno nella prima parte) il vento che scuote le chiome degli alberi.¹⁶

Le prime due parti, trattando di aspetti teorici più generali, sono anche le più interessanti. Se ne riporta la traduzione integrale.

Poesia futurista in Giappone e sua interpretazione¹⁷

È risaputo che il grande spirito del Simbolismo scoperto dai vari Verlaine e Baudelaire ha esercitato un'influenza non solo sulla moderna scena poetica, come è naturale, ma perfino sulla pittura e sulla musica.

Credo che in merito alla definizione della parola "simbolo" siano state espresse molte opinioni diverse da diverse persone. Tuttavia queste discussioni sui termini

¹⁴ YBZ, vol. 1, pp. 68-69.

¹⁵ Misuzawa Tsutomu, "The Artists Start to Dance", in *Being Modern in Japan* (Elise K. Tipton & John Clark eds), University of Hawai'i Press, Honolulu 2000, pp. 15-24. Sulla possibile influenza della pittura europea e della *Danse* (1910) di Matisse in particolare: Inoue Yōko, "Bochō to zen'ei kaiga – Imajizumu to kaiga shiron (1)", *Gobun kenkyū*, 65, 1988, pp. 25-37. Secondo Tanaka Seikō, sarebbe invece uno schizzo del pittore futurista Gino Baldo riportato via *Montjoie!* nell'antologia *Rira no hana* リラの花 (Fiori di lillà, 1914) una possibile fonte di ispirazione (*Yamamura Bochō*, cit., pp. 189-190). Sulla Saint-Point e le arti performative del Futurismo erano usciti diversi articoli e traduzioni tra il 1913 e il 1916, tra cui gli autorevoli contributi di Yosano Hiroshi 与謝野寛, Takamura Kōtarō e Yanagisawa Ken.

¹⁶ Nasu Kaoru, "Yamamura Bochō *Dansu* no shi wo megutte", *Nihon bungaku kenkyū*, 31, 1996, pp. 105-113, condivide l'interpretazione di Sugimoto e presenta un'esauriente panoramica delle posizioni critiche sull'argomento a partire dagli anni '60.

¹⁷ Traduzione condotta sul testo riportato in KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 2, pp. 24-29.

lasciano un po' il tempo che trovano. La realtà dei fatti è evidente. Talmente evidente che la potrebbe comprendere chiunque. In breve, lo spirito della pittura del Post-Impressionismo è ciò che spiega lo spirito del simbolo nel suo significato più completo. Ovvero, "anziché dipingere il concetto (la materia) delle cose, dipingere la vita (i nervi) delle cose". A pensarci bene, tutte le dispute sul simbolo alla fin fine devono essere ricondotte a questa conclusione.

Le poesie moderne (in Giappone da Kanbara Ariake in poi), a prescindere dai loro principi, correnti o tendenze, nel loro spirito espressivo fondamentale si basano tutte allo stesso modo, neanche serve dirlo, su questo spirito del Simbolismo. Solo che quello che al momento è il punto centrale di tale problema (ammesso che ci sia un problema) altro non è che un problema di grado: "fino a che punto è bene introdurre dei simboli, e fino a che punto è male?". Altrimenti, è per così dire una disputa a base di preferenze personali sui dettagli dei simboli, come una certa qualità o un certo gusto che a essi si accompagnano. (Per esempio, gli esponenti di una data scuola amano i simboli che possiedono un gusto vago alla Mallarmé. Altri amano il gusto baudelairiano, ad altri piace la fragranza di [Richard] Dehmel [1863-1920]. E siccome queste posizioni non vanno alla fin fine al di là di una disputa dottrinale sulla sensibilità di ciascuno riguardo al *profumo* dei simboli, è ovvio che non hanno alcun legame con l'essenza del simbolo in sé). Tutte queste cose costituiscono un fenomeno uguale a quello per cui ancora adesso non si concludono i vari intricati dibattiti sui dettagli teorici della Teoria Evoluzionistica, sebbene oggi sia riconosciuta come una verità contro la quale nessuno può sollevare obiezioni.

Perciò, ammettendo che nella scena poetica attuale ci sia qualcosa che si debba chiamare "Simbolismo", questo deve indicare "i simbolisti più estremi tra i simbolisti". E appunto quest'arte del Simbolismo più estremo non può che essere l'arte del "Futurismo".

A ben vedere, il movimento futurista creato dai vari Kandinsky e Marinetti possiede senza dubbio all'interno delle proprie idee artistiche svariate nuove [concezioni della] vita e nuove morali. Ma tutto sommato nel suo spirito espressivo non fa altro che condurre ancor più all'estremo lo spirito del Post-Impressionismo. Sembra cioè che "non dipingendo *per niente* il concetto (la materia) delle cose, ne dipinga *solamente* la vita (lo spirito)". Anche il Simbolismo finora è rimasto in fin dei conti una cosa molto misteriosa. In esso si estende un mondo di spiritualismo in cui non essendoci materia respirano soltanto i nervi. Questo genere di arte in Giappone, in ambito pittorico, è propagandato già da molto tempo da Onchi Kōshirō e dal gruppo dell'ormai chiusa rivista *Tsukuhae* [Lucore lunare]. (L'opera intitolata *Lirismo* [Jojo 叙情] che Onchi pubblicò sul numero di commiato di *Tsukuhae* [genn. NOVEMBRE 1915] esprimeva in modo estremamente lirico, tramite una particolare intersezione di colori e linee, i bei sentimenti contrastanti che si provano al momento di separarsi dall'amata).¹⁸ Ritengo che in Giappone la pittura sia un passo avanti rispetto alle altre arti. Ritengo quanto meno che le menti di chi dipinge siano più sveglie delle menti di chi compone poesie, e che siano meglio disposte a comprendere le novità. Il

¹⁸ Onchi Kōshirō 恩地孝四郎 (1891-1955), pittore e stampatore, fu uno dei primi autori di opere astratte nella storia della pittura giapponese. Sui suoi rapporti con le avanguardie: Asano Tōru, "Rittaiha, miraiha to Taishōki no kaiga", *Kokuritsu kindai bijutsukan nenpō*, 1976, pp. 85-107. Sui rapporti con Sakutarō: Yanaga Toshiko, "Itameru me – Tanaka Kyōkichi no jidai", *Hikakubungaku kenkyū*, 50, 1986, pp. 99-115 e Tanaka Seikō, *Tsukuhae no gakatachi – Tanaka Kyōkichi, Onchi Kōshirō no seishun*, Chikuma shobō, 1990.

fatto che in una scena poetica come è quella giapponese sia emerso un poeta come Yamamura Bochō ci meraviglia come un fatto del tutto eccezionale. Questo perché tra le sue poesie non sono poche quelle che hanno preso le mosse dallo spirito del cosiddetto "Futurismo". Tuttavia le sue poesie non sono incomplete e sciatte come quelle del "Futurismo" occidentale, ma rappresentano una nuova, magnifica arte dotata di un'originalità espressiva stupefacente e affatto particolare. (Così come tutte le novità vengono criticate dalla massa, anche la sua arte viene spesso criticata adducendo come motivo la sua incomprensibilità. C'è addirittura chi l'ha tacciata di essere le farneticazioni di un pazzo. Inutile dire che in molti casi pseudo-critiche come queste tradiscono la povertà di giudizio e l'ottusità degli stessi detrattori). Se devo dire la mia al riguardo, su questa questione c'è ovviamente molto di che discutere.

"Non parole, ma suoni. Non lettere, ma forme. Questa è la vera poesia".

Così afferma Yamamura in un suo scritto di poetica.¹⁹ Con questa affermazione io concordo per il settanta per cento e dissento per il trenta. Ciò che predica è estremamente giusto, perché si percepisce nelle sue azioni la paura. Le cose troppo avanti presentano più pericoli di quelle troppo indietro.

Ciò detto, non intendo tuttavia in questa sede discutere i pro e i contro di queste arti. Voglio soltanto presentare la nuova espressione e il ritmo originale della poesia di Yamamura Bochō. Senza dubbio essi rappresentano uno dei fenomeni più innovativi e singolari della scena poetica mondiale contemporanea.

Passiamo ora a enucleare alcuni punti.

Il Futurismo come sviluppo estremo del Simbolismo

Abbiamo nel brano l'idea di uno sviluppo storico della poesia moderna giapponese (*kindaishi* 近代詩). Che la sua origine venga collocata nell'opera di Kanbara Ariake è discutibile, ma comprensibile. Probabilmente Sakutarō identifica qui il *kindaishi tout court* con la poesia simbolista, il che spiega la sua omissione di Shimazaki Tōson 島崎藤村 e di altri autori di *shintaisi* 新体詩 anteriori al 1905 di *Kaichōon* 海潮音 (Il suono della marea) e *Shunchōshū* 春鳥集 (Uccelli di primavera).

Secondo Sakutarō, il Simbolismo è l'equivalente in letteratura della teoria evoluzionistica; non nel merito ovviamente, ma nel senso che, pur tra mille dispute settarie sui vari dettagli, entrambi costituiscono le ipotesi di lavoro dominanti nei rispettivi ambiti. Tutta la poesia moderna si basa, sempre secondo Sakutarō, sullo spirito del Simbolismo, che ne costituisce il presupposto a prescindere dalle divisioni tra correnti.

Presentando il Simbolismo come dato incontestabile e trionfante, Sakutarō è costretto a etichettare come "simbolisti" anche quei movimenti che proprio nella frattura rispetto al Simbolismo individuavano una delle loro caratteristiche fondanti: le avanguardie, col Futurismo in testa. Al massimo, li considera come la forma "più estrema" del Simbolismo. Proprio l'aspetto di

¹⁹ "Shokkakushō" 触角抄 (Antenne), *Ars*, 2, maggio 1915 (YBZ, vol. 4, p. 182).

rottura con la tradizione lirico-simbolista, il marinettiano “nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune” gli sfugge completamente, forse per insufficiente conoscenza della scena europea.

Quella della contiguità genetica tra Simbolismo e Futurismo sembra essere un'idea originale (forse più un fraintendimento) limitata al solo Sakutarō. Anche se in Giappone le presentazioni della letteratura futurista erano state di gran lunga meno numerose e approfondite di quelle relative alla pittura, erano già comparsi alcuni contributi piuttosto chiari su questo punto. Per esempio, nel suo fondamentale “Miraiha no zekkyō” 未来派の絶叫 (L'urlo del futurismo, *Yomiuri shinbun*, 5 marzo 1912), attingendo proprio al manifesto marinettiano citato sopra (dal volume *Le Futurisme*, 1911) e all'articolo “Le Futurisme et la jeune Italie” di Camille Mauclair (*La Dépêche de Toulouse*, 30 ottobre 1911), Takamura Kōtarō 高村光太郎 aveva precisato che:

Essi si oppongono così a D'Annunzio, il poeta della nostalgia, l'entusiasta del passato, il magnifico sentimentalista. Tagliano addirittura i ponti con i poeti simbolisti, gli amanti del chiaro di luna. Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine sono oggi oggetto del loro odio.²⁰

A giudicare dalla confusione tra Simbolismo e Futurismo presente in “Nihon ni okeru miraiha”, Sakutarō probabilmente ignorava questo testo. È comunque difficile pensare che egli abbia potuto trarre la sua particolare interpretazione da qualcuno degli altri testi divulgativi sul Futurismo pubblicati in Giappone nel periodo 1909-1916, dove non sembra esserci alcun riscontro in questo senso.²¹ L'unica somiglianza che ho localizzato è con un articolo di Ishii Hakutei 石井柏亭 del 1912, in cui l'autore dichiara che il “simbolismo cromatico” di Kandinsky è “forse anche più estremo del simbolismo poetico di Mallarmé”.²² Se la fonte è questa (cosa non impossibile, essendo l'articolo uscito su una rivista letteraria che Sakutarō seguiva), potrebbe spiegare anche il peregrino riferimento a Kandinsky presente in “Nihon ni okeru miraiha”.

Al di là di questo, è evidente che con “futurismo” Sakutarō non intendeva nello specifico la scuola di Marinetti e Boccioni, ma qualcos'altro. Resta da capire che cosa.

²⁰ “Miraiha no zekkyō”, in Takamura Kōtarō *zenshū*, vol. 8, Chikuma shobō 1995, pp. 3-5. Cfr. Marinetti, *Le Futurisme*, a cura di Giovanni Lista, L'Age d'homme, Losanna 1979, pp. 117-121 e G. Lista, *Futurisme – Manifestes, proclamations, documents*, *Ibidem*, 1973, pp. 413-415.

²¹ Per es., nell'introduzione a *Rira no hana*, Yosano Hiroshi, notando che il Simbolismo, per quanto trasfusosi nelle altre correnti, fosse ormai in Francia una cosa vecchia di più di dieci anni, sosteneva piuttosto l'ipotesi che “i nuovi movimenti come Futurismo, Cubismo, Simultaneismo, ecc. [fossero] un'ulteriore esagerazione dell'École de la vie (*Jinseiha* 人生派)” (*Tekkan-Akiko zenshū*, vol. 13, Bensei shuppan, 2004, p. 11).

²² “Fōvizumu to anchinachurazumu” (Fauvismo e antinaturalismo), *Waseda bungaku*, 85, dicembre 1912, pp. 2-16.

Confusione terminologica e diluizione semantica

“Nihon ni okeru miraiha” presenta interessanti punti di contatto con i dibattiti in corso nel mondo della pittura e della critica d’arte (*gadan* 画壇). Sakutarō sembra consapevole di una maggiore articolazione del discorso dell’avanguardia presso la scena pittorica, che giudica meno arretrata di quella letteraria.

Nel 1916 erano ormai conosciuti da tempo i pittori post-impressionisti (*kōki inshōha* 後期印象派) e lo stesso Giappone aveva prodotto i suoi esponenti di questa corrente con i gruppi di Fusain (Hyūzankai ヒュウザン会) e di Nika, il cui apparato estetico era improntato a un Post-Impressionismo moderatamente aperto alle suggestioni di Cubismo, Futurismo e Blaue Reiter. Proprio i membri di Fusain e di Nika (indipendentemente dalle loro attività come collettivo), insieme al gruppo di *Shirakaba*, avevano contribuito alla divulgazione e alla riflessione teorica sull’opera di maestri come Van Gogh, Cézanne, Gauguin e Matisse, che si erano consolidati anche in Giappone come autori canonici del Post-Impressionismo. Critici e pittori come Arishima Ikuma 有島生馬, Kimura Shōhachi 木村莊八, Saitō Yori 齊藤与里, Ishii Hakutei, Morita Kamenosuke 森田亀之助, Kinoshita Mokutarō 木下杢太郎, già da qualche anno avevano poi documentato con una certa chiarezza le differenze tra le scuole dei Fauves, cubista, futurista e dell’Espressionismo tedesco, generalmente viste come uno sviluppo ulteriore del Post-Impressionismo.²³ Un ruolo importante aveva avuto anche la Mostra delle xilografie di Der Sturm allo Hibiya bijutsukan 日比谷美術館 (“Der Sturm mokuhanga tenrankai” デアシュトルム木版画展覧会, 14-28 marzo 1914), in cui erano state esposte, tra le altre, riproduzioni di opere di Kandinsky, Marc, Boccioni e Léger.²⁴

La definizione di Post-Impressionismo data da Sakutarō (“anziché dipingere il concetto (la materia) delle cose, dipingere la vita (lo spirito) delle cose”) non sfuggirebbe in uno degli scritti degli autori citati sopra, e sembra perfettamente in linea con le idee dominanti all’epoca nel *gadan*. Queste erano fortemente influenzate dall’ideologia di *Shirakaba* (individualismo, ‘espressionismo’ nel senso di ‘libera espressione dell’io’, ottimismo creativo,

²³ Si pensi anche solo al fondamentale “Yōga ni okeru hishizenshugiteki keikō” 洋画に於ける非自然主義的傾向 (Tendenze antinaturaliste nella pittura occidentale, *Bijutsu shinpō*, febbraio, marzo, giugno 1913) di Mokutarō. La più completa collezione di testi d’epoca giapponesi relativi alle avanguardie storiche è KSGS. I primi due volumi delle due serie coprono all’incirca il periodo in esame. Altre rassegne delle pubblicazioni di questo tipo in Giappone si trovano in Asano, “Rittaiha, miraiha to Taishōki no kaiga”, cit.; Chiba, *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*, cit., pp. 57-138 e Omuka Toshiharu, “Futurism in Japan, 1909-1920”, in *International Futurism in Arts and Literature* (Günter Berghaus ed.), de Gruyter, Berlin & New York 2000, pp. 244-270. Sulla ricezione del Futurismo da parte del gruppo di Fusain si veda Ōtani Shōgo, “Itaria Miraiha no shōkai to Nihon kindai yōga”, *Geisō*, 9, 1992, pp. 105-126.

²⁴ Su questa mostra epocale si veda Omuka Toshiharu, *Taishōki shinkōbijutsu undō no kenkyū*, Skydoor, 1998², cap. I, 3, e relativa bibliografia.

anti-accademismo) e, più in generale, dalla reazione contro il Naturalismo in letteratura e l'Impressionismo in pittura. Reazione diffusa a cavallo dei due ambiti da figure di mediazione come Kinoshita Mokutarō o Takamura Kōtarō.²⁵

Per Sakutarō, Simbolismo, Post-Impressionismo e Futurismo si basano tutti sullo stesso “spirito”, per quanto lo articolino con gradazioni più o meno estreme. Cardine del “Simbolismo più estremo” sarebbe il totale abbandono della naturalistica rappresentazione della realtà materiale, in favore di un interesse esclusivo per la *vita* e lo *spirito* delle cose, secondo i dettami del più tipico antinaturalismo anni '10. Rimane senza ulteriori elaborazioni l'accento alle “nuove concezioni della vita” e alle “nuove morali” del Futurismo. Essendo priva di caratterizzazioni più specifiche (per es. la simultaneità, il dinamismo, la modernolatria, ecc.), una simile definizione di *miraiha*, per come venivano recepiti e filtrati in Giappone all'epoca, con evidenti aree di confusione e sovrapposizione, era indifferentemente riferibile a tutti i movimenti dell'arte nuova europea dai Fauves in poi.

Il fatto che Sakutarō consideri sia Kandinsky che Marinetti come artefici del “futurismo” e, per quanto in maniera ambigua, vi associ Onchi e il gruppo di *Tsukuhae* 月映, può essere letto come un'ulteriore prova di questa confusione. Tutto ciò ci porta a supporre che Sakutarō risentisse di una temperie, quella del periodo 1909-1920, in cui, all'interno del termine *miraiha*, erano venuti a coesistere un significato ristretto, tecnico (‘scuola di Marinetti e Boccioni’), e un significato lato, generico (‘scuola dell'arte nuova/ antinaturalista/ della libera espressione dell'artista’, financo ‘della stranezza e dell'eccesso’).²⁶ Il secondo è con ogni probabilità il senso inteso in “Nihon ni okeru miraiha”.²⁷

Chiba Sen'ichi ha rilevato la progressiva estensione (e neutralizzazione) semantica del termine *miraiha* a seguito della mostra di David Burljuk dell'autunno del 1920:

[T]utte le nuove tendenze come Cubismo, Espressionismo, Dada e così via furono sintetizzate nella denominazione di “Futurismo”, e “Futurismo” fu universalmente usato come nome simbolo dell'avanguardia; anche nella vita di tutti i giorni diventò di moda perfino come sinonimo di dissennatezza e di condotta turbolenta.²⁸

²⁵ Appunto “Midori no taiyō” 緑色の太陽 (Il sole verde, *Subaru*, aprile 1910) di Kōtarō è tradizionalmente considerato uno dei primi testi a proclamare simili posizioni.

²⁶ Un simile processo si era verificato anche negli USA, specie a seguito dell'Armory Show del 1913. Cfr. Margaret Burke, *Futurism in America 1909-1917*, doctoral dissertation, University of Delaware, 1986.

²⁷ Anche secondo Itō (*Imajizumu no shijintachi*, cit., p. 14), nel cercare di definire la “deformazione” di *Seisanryōhari*, Sakutarō fu tratto in inganno dalla gran quantità di materiale sul Futurismo che veniva pubblicata all'epoca.

²⁸ Chiba, *Gendai bungaku no hikakubungakuteki kenkyū*, cit., p. 66.

Ma a giudicare dallo scritto di Sakutarō, questo processo di confusione semantica, per lo meno presso il pubblico non specialista, si era avviato già negli anni precedenti.

Si vedano ad esempio articoli come quello di Nakada Katsunosuke 仲田勝之助, “Seikatsu taido toshite no miraishugi” 生活態度としての未来主義 (Il Futurismo come atteggiamento di vita), pubblicato su *Seikatsu to geijutsu* 生活と芸術 (Vita e arte) nell’aprile 1914, in cui una lettura liberale dei manifesti futuristi porta a una generica adesione:

Insomma, se questo è il Futurismo, possiamo forse opporci ad esso? Niente affatto, noi siamo assolutamente futuristi. Sostanzialmente siamo seguaci del Futurismo anche senza doverci considerare per forza dei Futuristi. Quindi, lasciando da parte i loro metodi e le loro tecniche, nello spirito possiamo dire di essere dei perfetti Futuristi.²⁹

Oppure alcuni scritti di Arishima Takeo 有島武郎, come *Oshiminaku ai wa ubau* 惜しみなく愛は奪う (L’amore ruba senza esitazione, 1920), in cui il termine *miraiha* viene usato nella sua accezione più generica. Perfino il *Miraiha bijutsu kyōkai* 未来派美術協会 (Associazione di arte futurista), fondata dal pittore Fumon Gyō 普門暁 nel settembre del 1920 (poco prima, cioè, dell’arrivo di Burljuk) portava questo nome senza che in realtà il suo programma estetico fosse coerentemente collegato a quello del Futurismo europeo.³⁰

Un’analoga sorte era toccata anche a *hyōgenha* 表現派: letteralmente “espressionismo”, ma spesso usato senza distinzioni nel Giappone degli anni ’10 e ’20 per indicare tutti i movimenti post-impressionisti e antinaturalisti in senso lato.

Sia *miraiha* che *hyōgenha* scontavano, come traducenti, l’attrazione esercitata dalle loro radici verso campi semantici più generici: quello di un anelito verso il futuro e il rinnovamento (non solo dell’arte) per il primo; quello di una riaffermazione dell’“espressione” rispetto all’“impressione” per il secondo. Interferenze di questo tipo non potevano ad esempio agire sul traducente *fyūchurizumu* (e simili varianti), che tuttavia fu presto accantonato.

La prova a posteriori

Che Sakutarō non avesse le idee chiare scrivendo di Futurismo nel 1916 è dimostrato da alcuni suoi testi successivi, in cui torna sull’argomento rettificando le interpretazioni precedenti. Non sappiamo con precisione per quanto tempo egli rimase fedele alla lettura ‘futurista’ della poesia di Bochō.

²⁹ KSGS *shinbun zasshi hen*, vol. 1, pp. 166-168.

³⁰ Nakamura Miharū, “‘Tasha’ to shite no ‘ai’ – *Oshiminaku ai wa ubau* kara *miraiha* e”, *Yamagata daigaku kiyō jinbun kagaku*, 13, 1, 1994, pp. 69-89; Honma Masayoshi, “*Miraiha bijutsu kyōkai* oboegaki”, *Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan nenpō*, 1973, pp. 62-75.

Di certo essa è completamente accantonata in “Yamamura Bochō no koto” (*Nihon shijin*, febbraio 1926). Si tratta di un intervento molto più lungo e articolato del precedente, in cui Sakutarō commemora Bochō tracciando un bilancio critico della sua intera produzione.³¹

Riguardo a *Seisanryōhari* Sakutarō ribadisce che “ha un valore eterno nella storia della poesia giapponese, e rimarrà per sempre come un monumento della scena poetica”; Bochō è “il nostro *coraggioso martire*, lo sfortunato Bochō vittima sacrificale del nuovo mondo poetico, il nostro precursore”. Ma precursore di cosa, esattamente?

Invero io lo chiamo “precursore del mondo poetico”. Questo perché la sua *Prismi sacri* ha suggerito con grandissimo anticipo lo stile della scuola poetica espressionista giapponese che è alfine sorta recentemente (mi riferisco a gruppi come Mavo).

Sakutarō si guarda bene dal definire la poesia di *Seisanryōhari* come simbolista o futurista. Bochō è ora un precursore della “scuola poetica espressionista” (表現詩派) di Mavo (1923-1925).³² Non solo: è anche un precursore del Cubismo.

Per così dire la concezione poetica di *Prismi sacri* è uno schema tridimensionale della natura, fisico, ottico e soprattutto geometrico, e presenta punti di contatto con lo spirito del Cubismo [キュービズム] pittorico. Quindi, sotto questo aspetto, chi definisse Bochō il “padre della scuola poetica cubista [立体詩派] giapponese” formulerebbe un giudizio che coglie nel segno. Di recente c'è stato chi ha introdotto la scuola poetica cubista occidentale anche nel nostro paese e l'ha chiamata di sua iniziativa *poesia cubista giapponese*; ma secondo me, questa era una traduzione letterale senza intelligenza della poesia cubista occidentale, era solo una copia delle forme superficiali, era quasi del tutto priva di valore artistico e senza alcuna originalità. La poesia giapponese ha il suo significato nell'essere creazione dei giapponesi. Quella che ha importato le forme superficiali delle scuole poetiche occidentali è forse *poesia cubista da traduzione* o *poesia futurista da traduzione*, ma non si può dire *poesia cubista giapponese* o *poesia futurista giapponese*. *Prismi sacri* di Yamamura Bochō è arte puramente originale, non un'imitazione delle invenzioni degli occidentali. Inoltre essa non si rifà alle superficiali forme della pittura come la scuola poetica cubista straniera, ma, andando fino in fondo coi suoi principi estetici, cubizza la natura in modo di gran lunga più essenziale. Cioè, di contro al Cubismo occidentale che è “poesia cubista formalista”, quella di Bochō è “poesia cubista spirituale”. E ciò è sufficiente per professare in essa i pregi e le peculiarità per cui la *poesia cubista giapponese* è superiore a quella occidentale, e lo speciale valore dell'arte orientale (corsivi nel testo).

³¹ Ora in *Kindai sakka tsuitōbun shūsei*, vol. 9, Yumani shobō, 1987, pp. 119-132.

³² L'etichetta di ‘espressionisti’ riferita ai mavoisti è impropria, ma diffusa all'epoca, come nota anche Gennifer Weisenfeld (*Mavo: Japanese Artists and The Avant-Garde, 1905-1931*, University of California Press, Berkeley 2002, p. 24). Il gruppo come tale era più vicino al costruttivismo e a Dada.

Tra “Nihon ni okeru miraiha” e “Y. B. no koto” era esplosa l'avanguardia giapponese. Nel secondo scritto Sakutarō giunge, a ragione o a torto, a individuare nel Cubismo il correlativo europeo più prossimo alla poesia di *Seisanryōhari*. Che poi si affretti a precisare che si tratta di un Cubismo ‘orientale’ e ‘spirituale’, del tutto diverso da quello straniero, è un episodio molto affascinante di riproduzione di discorsi di eccezionalismo culturale, su cui non posso purtroppo soffermarmi. Ciò che mi interessa mostrare è che, in questo testo, Sakutarō supera la precedente lettura ‘futurista’ di *Seisanryōhari*, pur mantenendo la convinzione che la poesia di Bochō sia superiore ai suoi (mai precisati) corrispettivi stranieri, quali che essi siano.

In questi stessi anni Sakutarō lavora alla stesura di *Shi no genri* 詩の原理 (I principi della poesia) che vede la luce nel 1928. Anche in questo testo, c'è un riferimento ai rapporti tra Simbolismo (inteso nel senso ristretto di ‘scuola di Mallarmé’) e nuove scuole (Imagismo, Futurismo, Cubismo, Espressionismo, Dadaismo). Ma anche in questo caso, Sakutarō sembra aver cambiato opinione rispetto al 1916: “la natura delle nuove scuole poetiche” non è più basata su una continuità o su un'evoluzione (per quanto estrema) rispetto al Simbolismo, ma “è, in una parola, la ‘reazione contro il Simbolismo’” (parte II, cap. 9). Nonostante sia evidente una conoscenza più approfondita delle avanguardie, anche in questo testo abbiamo l'uso episodico di “espressionismo” e “futurismo” come termini generici, utilizzabili in maniera intercambiabile.

Conclusioni

L'uso improprio del termine “futurismo” da parte di Sakutarō in riferimento a Bochō (un esempio di *anecdote* neostoricista, volendo) illumina aspetti di più ampia portata relativi alla ricezione delle avanguardie storiche in Giappone, e lo fa in maniera molto più istruttiva di quanto avrebbe potuto un impiego del termine filologicamente più corretto o fedele all'originale europeo.

Questa conclusione non esaurisce comunque il nodo critico dell'effettiva presenza di elementi avanguardistici (la cui ascendenza è tutta da verificare) nella poesia di *Seisanryōhari*, raccolta che ritengo meriti di essere ulteriormente indagata sotto questa luce.

THE FUTURISM OF YAMAMURA BOCHŌ ACCORDING TO HAGIWARA SAKUTARŌ

In his article “Nihon ni okeru miraiha no shi to sono kaisetsu” (“Poetry of the Japanese Futurist School and its explanation”, *Kanjō*, November 1916), Hagiwara Sakutarō used the label “Futurism” (*miraiha*) to comment on Yamamura Bochō’s poems collected in *Seisanryōhari* (*Sacred Prisms*, 1915). Sakutarō’s use of the word “miraiha”, although extremely relevant as one of the first known occurrences of the term in the critical discourse of Japanese poetry, actually stems from a blurred understanding of what Futurism was in the first place. Sakutarō was probably influenced by contemporary accounts of the developments of European avant-garde movements, and by indigenous artistic discourse, where “miraiha” had soon become a diluted catch-word used to define every school generically opposed to Naturalism.

萩原朔太郎による山村暮鳥の「未来派」

ピエラントニオ・ザノッティ

萩原朔太郎の『日本に於ける未来派の詩とその解説』は、「未来派」という単語を利用して山村暮鳥の『聖三稜玻璃』の新詩法を最初に擁護したものとして歴史的な意味をもつ文章である。しかし、朔太郎はそこに未来派の運動の第一人者として Kandinsky の名前を出し、未来派を「象徴派中での最も極端な象徴派」とであると定義した。彼の指す「未来派」は、むしろ当時の日本の画壇に広がった「非自然主義」や「表現主義」に近く、Marinetti などの「Futurismo」とはかなり異なるものと思われる。

本稿ではなぜそのような誤解が起こったかという点について考察してみたい。